

LA AVENTURA MODERNA DE LA ARQUITECTURA MADRILEÑA (1956-1970)

HACIA MITAD DE LOS AÑOS CINCUENTA LA ARQUITECTURA HISTORICISTA HABIA PERDIDO EN MADRID, DEFINITIVAMENTE, TODO SENTIDO. Aquella fuerza que fugazmente tuvo de representar al Estado y a los sentimientos españolistas quedaba completamente olvidada en los años en que el pasado régimen quería, sin renunciar a tantas cosas, pasar a ser miembro del «concierto de las naciones». La arquitectura moderna comenzaba a aceptarse de tal modo que esta aceptación es ya plena en torno a 1957, año que viene a marcar el momento en que los arquitectos modernos, los jóvenes de la nueva generación, ganan concursos importantes y pasan, a su vez, incluso, a representar al Estado. Ya se ha comentado repetidas veces cuánto el triunfo de Corrales y Molezún en el Concurso para el Pabellón español en la Expo de Bruselas (1958), representa el momento definitivo de la consagración oficial de la arquitectura moderna.

Y se ha observado también cómo¹, cuando en Madrid triunfaba la arquitectura moderna de la mano de una generación a la que hubiera correspondido ya heredarla, en la cultura arquitectónica occidental se producía con gran fuerza una importante revisión que, vía el eco de Bruno Zevi, interpretaba al *Estilo internacional* como la fase revolucionaria, pero *infantil*, de la arquitectura moderna. La verdadera maduración y desarrollo de esta sólo podría tener lugar, según Zevi, si se perseguía el *ideal orgánico*, al tiempo que debía tenerse una idea de la forma arquitectónica como cuestión sometida a un continuo y progresivo avance, capaz siempre de volver obsoleta y, así, muerta e inadecuada la etapa anterior.

Cuando los arquitectos madrileños hoy más reconocidos² llevaron adelante el ideal moderno a partir de aquellos años, irán en su búsqueda lastrados por un difícil equívoco; esto es, armados con unos pertrechos intelectuales que superponían la ambición de insertarse en la arquitectura moderna propiamente dicha con la de ser

pronto muy proclives a la citada revisión orgánica que, ahora paralelamente, les llega de fuera. Fascinados por la sensación de cercanía con el paraíso moderno prometido que no habían alcanzado, emprendieron —con ardorosa fe y, casi se diría, como los Caballeros de una nueva y moderna Cruzada— la persecución del ambicioso ideal, sin darse cuenta, al iniciarla, de la difícil contradicción que asumían.

Pero, además, en el camino de la pasional aventura que con ello acometen, irán incorporando las nuevas ideas que, sucesivamente, van surgiendo en el debate internacional, haciendo así buena la idea *zeviana* del avance continuo de las formas, y llegando a elaborar arquitecturas tan distintas y tan diversificadas, que trabajo cuesta reconocerlas unidas por una misma ambición —*la verdadera arquitectura moderna*—, por un mismo ideal que les era, sistemáticamente, negado. De 1956 a 1970 los hombres de la que se llamó *Escuela de Madrid*³ emprendieron, con pasión y con fe, la aventura de la Arquitectura Moderna. Con gran avidez y fertilidad escribieron una rápida y apretada historia de la arquitectura; pero, llevados por el espejismo del avance continuo del arte arquitectónico, —como del afán mismo de escribir aquella historia—, pasaron de unas a otras arquitecturas, ideas e influencias, y, abandonándolas todas apenas fundadas, se encontraron al fin cuando creían abiertas las puertas del paraíso —e igual que las vírgenes menos prudentes de la parábola— con las manos vacías. Esta es una historia de aquella aventura que, aun en el frío deslizarse de las acotaciones críticas, quiere transmitir algo de aquella pasión que tuvo en su transcurso.

Puede decirse que ya desde el momento inicial, a la mitad de los cincuenta, la arquitectura moderna es entendida por este grupo de arquitectos, de muy diverso modo. Lo que tienen en común —aquello que, como en las verdaderas Cruzadas, les hará creer que su aventura colectiva tiene los mismo objetivos— es sólo la ruptura con la tradición académica e historicista propias, base sobre la que se cimentará la meta: la búsqueda definitiva de la Arquitectura Moderna, bien esquivo que, en su propia naturaleza, llevaba el estigma de su continua superación.

La ruptura con la tradición propia de estos quince años de aventura moderna queda bien explícita si se observa, en comparación, lo que de ella conserva, por el contrario, el proyecto para la Casa Sindical, de Asís Cabrero (1949), cuyo rechazo, por parte de la opinión crítica, si bien presentaba fuertes equívocos ideológicos, se concentraba en cues-

tiones disciplinares bastante claras: el hecho de presentar la arquitectura institucional en cuanto qué problema de composición y la ligadura con las diversas cuestiones que suscita el enclave urbano. Tales consideraciones son básicas en la tradición occidental y se dieron con especial énfasis en la madrileña. Pero si el edificio de Cabrero —miembro de la generación más madura de la «Escuela de Madrid», aunque con una carrera algo tangencial a la «aventura» colectiva— es una interpretación moderna de las citadas preocupaciones, para el período que unos años más tarde se abre, estas preocupaciones no existirán, o serán, incluso, cuestiones a combatir. Que el proyecto de Cabrero ciña las oblicuas alineaciones, que, a pesar de ello, proponga un edificio de simétrica monumentalidad, que establezca una gran fachada frontal hacia el paseo, que atienda distintas escalas formales para las calles, que establezca un duro pero atractivo diálogo con el Museo del Prado..., son cuestiones que, para los modernos, estarán unidas a una tradición decadente con la que quieren romper.

Así pues, la consideración del objeto en cuanto tal —sin otra ligadura con el enclave que la físicamente imprescindible, e imponiendo su coherencia propia, autónoma, a éste—, será, conjuntamente con el entendimiento del lenguaje arquitectónico, como algo que, por modernidad, debe ser pariente del arte contemporáneo, de la «función y de la técnica», el acuerdo de principio que rompe con la tradición y que da lugar, de inmediato, a posiciones de partida bien distintas.

Podríamos considerar la primera aquella que adoptan Alejandro de la Sota en su casa de Doctor Arce, o García de Paredes y La Hoz en un local comercial de Córdoba. Trabajan en el *Estilo Internacional* tal y como entonces se practicaba fuera, divulgado por páginas como las del *Domus*, y siempre en torno al informalismo permisivo, especialista y plástico, que tan bien representan estos ejercicios españoles, y en los que no es ajena la influencia de Aalto.

Maneras como las de los propios García de Paredes y La Hoz, en el Colegio Mayor Aquinas (1956), Premio Nacional, o como la de Fisac, en el convento de Valladolid (1955), recogen modos modernos de disposición en planta por pabellones y piezas, ambos bastante ajenos al solar —éste sólo importa ya en cuanto lo que permite— pero diferenciados; mientras en el Aquinas la composición por elementos quiere ser más libre y se traza sobre invariantes tan de época como el diente de sierra, Fisac usa un trazado que, siendo similar,

evidencia más la cercanía y el parentesco con el orden académico internacional, con el elementarismo *beaux-artiniano*. Lo que parece conectarle, tal vez, con su obra de postguerra, especialmente afortunada en algunos casos, pero que quedará abandonada y, así, en una posición de antimodelo similar a Sindicatos.

Pero Oiza y Romaní, por otro lado, y proyectando una *Capilla para el Camino de Santiago*, que también será Premio Nacional (1954), inician en estos años una operación bien diferente de aquéllas, y en extremo curiosa. Tanto en esta fantástica capilla como en el prosaico Entrevías o en el Proyecto de Delegación de Hacienda en San Sebastián (1.º premio, 1957), los autores se mantienen al margen del estado en que se encontraba fuera, en Europa y América, el Estilo Internacional. Proceden, por el contrario, como si, ante una modernidad aún no alcanzada por nuestro país, fuera necesario remontarse hasta su fundación y proceder con aquella primera pureza que tuvo en sus comienzos. Entrevías será así un proyecto que quiere ir *más allá de Oud*, ser más moderno, más radical aún que los tipos residenciales del Congreso de Francfort. La Capilla del Camino de Santiago reconsiderará el espacio de Mies como si de un competidor contemporáneo se tratara, convirtiéndolo en más abstracto aún, en una especie de *edificio virtual* de expresión diagramática, gráfica. En el proyecto para Hacienda de San Sebastián, Oiza procede, como ya comenté en otra ocasión ⁴, como si ambicionara una frialdad y precisión matemáticas, cercanas a la más radical expresión de la función y de la técnica.

De la Sota, por último, y esta vez en el Gobierno Civil de Tarragona (1.º premio, 1957), señala una distinta actitud, más comprometida con una versión compositiva en la que no están ausentes los gestos personales, el gusto por la geometría idealista y por un cierto toque «metafísico», y los principios de composición, como ya comenté detenidamente hace poco ⁵. Su apuesta por la modernidad es la que más se acerca a Terragui y, con Cabrero, a los arquitectos italianos y nórdicos que compatibilizaron clasicismo y modernidad.

Todas éstas eran las posiciones de partida de los primeros jinetes: obsérvese su respaldo oficial, profesional y social, a través de encargos y premios; pues pronto llegarán algunos otros capitanes con nuevas propuestas y cuestiones. Ya en el Instituto de Herrera del Pisuerga, de Ramón Vázquez Molezún (1958), la planta se pone en contraste con el enclave, de modo decidido y violento, lo que le permitirá realizar una radical y afortunada cita al Pabellón de París, de

Melnikov (1925), construyendo uno de los edificios más originales y sofisticados que poblaron modernamente la Meseta. Cabe anotar la importancia que, independientemente, tienen las cubiertas inclinadas. Pues ya en el Pabellón de la Expo de Bruselas, de Molezún, también, con José Antonio Corrales (1.^{er} premio, 1958, que pasa a representar al Estado en el extranjero) hay cuestiones que señalan un nuevo rumbo; rumbo que si ahora se manifiesta con equívocos pronto será imparable. El edificio de la Expo de 1958 es moderno en extremo: modulado, aleatorio, crecible, espacialista, funcionalista, tecnológico..., lo es ciertamente; pero todas estas cosas se hacen posibles por el uso de dos instrumentos: la trama hexagonal, pariente de las abejas, que se «cuela» aquí desde el *ideal orgánico* (recuérdese a Wright), y sobre todo, y en relación con lo anterior, la coincidencia del espacio con la estructura, que, más allá de todo recuerdo gótico, se convierte en la orgánica respuesta al esqueleto o, sobre todo, al árbol, que tanto preocupó al maestro americano. Inmediatamente, pues, que el Estilo Internacional triunfa, se contamina con ideales orgánicos, o no propiamente modernos, aunque por sus autores se viera —y así Zevi— no como una contaminación, sino como un enriquecimiento: un paso más en la difícil y progresiva búsqueda de la *verdadera* Arquitectura Moderna.

Ya en aquellos momentos de Bruselas hacía años que la obra de Fisac había iniciado, desde un camino más inmediato, el acercamiento al organicismo, y de ello son testimonio algunos detalles importantes del Instituto de Optica (1952) o del Instituto Laboral para Daimiel (1951). El modelo de Aalto había sustituido, en favor de la persecución de la modernidad, a aquel otro, más sutil, de Gunnar Asplund que con tanta fortuna le había ayudado en la iglesia del Espíritu Santo (1942, se edificó, por cierto, sobre el Salón de Actos del Instituto Escuela de Arniches y Domínguez). En Caño Roto (1957), de los más jóvenes Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, el *racionalismo* de la operación proyectual deja lugar para patios y calles en los que se aspira a trasladar un aire rural o tradicional y, concretamente, español. Pero será con la obra de Fernández Alba (titulado en 1957) con la que se produzca el verdadero cambio y la llegada de nuevas generaciones que estimarán decididamente el *ideal orgánico* como auténtica modernidad, consiguiendo arrastrar, en su pasión por el nuevo objetivo, a algunos de los mayores.

Me había referido ya en alguna ocasión⁶, y no fui, desde luego,

el primero, al importante significado que tuvo la obra de Fernández Alba para la arquitectura española y, singularmente, para la *Escuela de Madrid*. Permítaseme volver a observar aquí el cambio que se inicia con el Colegio de Santa María en Madrid (1960), en los intereses arquitectónicos de este grupo. La búsqueda de la modernidad la orientará Fernández Alba por caminos distintos, y así la *Escuela*, poco a poco, volverá sus grupas hacia aquella nueva senda. El organicismo, sintiéndose heredero del Estilo Internacional e ignorando las contradicciones que le separaban de éste, pasará pronto a ser la ideología hegemónica de la *Escuela de Madrid*.

En la planta del Santa María características muy opuestas al Estilo Internacional han actuado: véase allí como el edificio se pliega a la forma solar (compárese con la inserción del instituto de Molezún en Herrera del Pisuerga), nótese el valor dado al dibujo de las sombras, la construcción tradicional, adviértase el carácter compositivo de los paños, y podrá adivinarse, casi, la nueva trayectoria. El convento del Rollo en Salamanca (1962, Premio Nacional) da testimonio de cómo los gustos oficiales se acomodan con vertiginosa rapidez: allí la arquitectura es otra; de moderna, en sentido estricto, no le queda nada. El tipo claustral, la construcción, los materiales y la misma apariencia final incluyen alguna cita a Aalto, pero constituyen, más bien, una emocionada visión de las tradiciones propias. Y un empleo agresivo, casi militante, diríamos, de la construcción frente a la tecnología. Tradicionalista, histórico, *nacionalista*: tal es el convento del Rollo y nada más lejano de los principios modernos. Aunque el edificio, sin embargo, paga obvios tributos a la modernidad, asumiendo cuestiones, como la forma de la iglesia, muy de época, y, sobre todo, la disposición de hileras de celdas, que se escalonan y se sitúan sólo en dos lados paralelos para asomarse a la misma orientación, debiendo cerrar el claustro una galería abierta al paisaje. Es éste el modo en que el organicismo se siente heredero de la modernidad, revisando cuestiones formales y constructivas, y dando así un paso más, una nueva superación que avanza en la búsqueda de la *verdadera arquitectura*. La arquitectura definitiva y perfecta que había sido prometida, y que el organicismo persigue, practicando, para encontrarla, un arte *ecléctico*.

Un edificio posterior de Fernández Alba, en el que también es bien visible el cambio, es el colegio Monfort en Loeches (1963): insistencia en la construcción tradicional, temas académicos en la

composición visual y planimétrica, etc. Ello en un ejemplo bastante complejo y afortunado y que marca un cierto grado de madurez de esta tendencia. Madurez que no impide el que se continúe avanzando más adelante por el nuevo horizonte de lucha que se había abierto, y que, en su nueva progresión, parecerá tener para tantos un atractivo insoslayable. De ello dará prueba el proyecto para el Concurso del Palacio de Congresos en Madrid (1964, 2.º premio), en el que se advierte, en el empleo de la rotunda plataforma y en el diseño de las salas como cinceladas en ella, el eco de la planta de la Opera de Sidney, de Utzon. Pues la fuerza de Utzon y, en general, del tardo-organicismo, irrumpirá súbitamente en la aventura de nuestros cruzados, traído por la mano de aquellos que se incorporan al empezar los sesenta: Higueras, Fullaondo, Moneo... Esto es, apenas se había abandonado el Estilo Internacional para dar paso a la influencia de Aalto y de una interpretación *moderna* de la tradición histórica, cuando irrumpe como idea nueva, como nuevo camino por el que cabalgar y conquistar, la arquitectura entendida como espacialismo y como formalismo exacerbado, que lleva hasta el límite la condición del *lenguaje moderno* y que explota en barrocas formalizaciones orgánicas; esto es, no sólo plásticas, sino atadas también a la coincidencia entre forma y estructura.

El proyecto de Sidney será un poderoso emblema de este nuevo camino, y su fascinación se hizo sentir verdaderamente. En el proyecto del Palacio de Congresos, de Fernández Alba, sólo influye de modo parcial, en cuanto a la plataforma; será más adelante, en el proyecto de Gijón, con Javier Feduchi, donde más se note.

Aunque algo antes, ya se estaba concibiendo un ambicioso y complicado proyecto, a pesar de su temática, que, muy transformado, se realizará enteramente, llegando a constituir el emblema español de este nuevo camino *tardo-orgánico*, por el que, afanosamente, parecía empezar a vislumbrarse el anhelado paraíso prometido: Torres Blancas, de Sáenz de Oiza (1960-62-67).

Torres Blancas resume una importante parte de esta búsqueda colectiva. El proyecto se inicia siendo una torre *corbuseriana*: torre en el paisaje, jardín vertical, sol (*alegrías esenciales*), equipamiento propio y autosuficiente, etc. Así la expresa un primer anteproyecto de los muchos. Pero, a medida que avanza en el trabajo, Oiza le irá dando un carácter más orgánico, *wrightiano*: planta hexagonal y adaptación de la torre Price, estableciendo ya una fuerte ligadura *orgánica* entre la

forma de la torre y su estructura. Nace así la idea de la torre como árbol y queda reflejada esta nueva versión en otro anteproyecto.

Pero el estudio de la obra continúa, y, como el tiempo pasa, el avance en el largo camino de la búsqueda emprendida se hará inevitable. Tal vez se sintiera que, en este momento, se está próximo al paraíso prometido y que aún un nuevo esfuerzo, una superación más, merece la pena. Fuerzas de refresco, muy significativas, ayudarán en esta nueva etapa. La influencia de Fullaondo y Moneo, más pasionales y atrevidos en su juventud de discípulos, es posible que hiciera mucho para animar a Oiza a emprender una nueva transformación, llevando la torre hacia la versión *tardo-orgánica* y escultórica que, finalmente, se proyectó y construyó. Fue Premio del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y, cuando se construía, el Paraíso de la Modernidad parecía inmediato.

Aunque, a mi juicio, lo más interesante es que las tres torres que se pensaron permanecen juntas en la que al fin se realiza. La torre *corbuseriana* es evidente que subsiste (torre en el paisaje, jardín vertical, etc.), la torre *tardo-orgánica* no la ha eliminado, sino asumido. La torre *wrightiana* ha desaparecido, con los hexágonos, sólo en apariencia: subsiste en realidad, y hasta se acentúa la consideración *orgánica* de la fusión (arbórea) entre forma y estructura. La tercera torre vino a ordenar a las dos primeras, a darles una configuración final, añadiendo con ella sus propias cualidades; pero no vino a desmentirlas: se basaba en ellas y quería conservarlas.

Es curioso observar, a la luz de ello, las decisiones de detalle que se tomaron para las formas exteriores del edificio en la ejecución final. En el proyecto, terrazas y elementos redondos se rematan con varias incisiones rectas y paralelas, como una especie de moldura. Es un detalle que puede proceder de Wright, pero también del Art-Decó y, en general, del diseño de los veinte y treinta, y que de haberse realizado, hubiera dado una apariencia algo distinta a la torre, definida con un sofisticado detalle anacrónico, como el que se ve en el alzado. Pero este detalle, simplificado absolutamente al máximo, sólo gana las tres o cuatro primeras plantas en la obra. Más arriba se sigue rematando los cilindros en recto, sin moldura alguna, y tal vez queriéndole dar a la construcción, de entre todas sus personalidades, un matiz más racionalista. Pero, de nuevo, y en seguida, se modifica, redondeando los bordes de los cilindros, acuerdo circular que ganará ya el resto de las plantas, y que tomará un valor extremo, al

afectar también a la forma de los huecos, en el diseño definitivo del remate. Adquirirá así ese aspecto próximo a las obras finales de Taliesin, casi cercano a imágenes del *comic* futurista, de platillo volante, cuestión apenas escondida por la visera metálica final. Es como si la lucha entre las tres torres hubiera continuado en la obra, queriendo hacer prevalecer cada una su propio lenguaje, su coherencia. Finalmente, gana aquel lenguaje más propio del proyecto definitivo, pero de los tres modelos que alumbraron el trabajo todos dejaron su impronta en ella: *tres verdaderas modernidades diferentes*. Tres, si no más.

* * *

Desde que Torres Blancas se proyecta hasta que se acaba, otros ejercicios de búsqueda emprenderían caminos parecidos. Ya citamos el proyecto de Feria de Muestras en Asturias, en Gijón (1966), de Antonio Fernández Alba y Javier Feduchi, donde el modelo *ulzoniano* es importante, pero donde hay una contribución plástica muy propia y que prometía, frente a Torres Blancas, mucha mayor coherencia formal, si se hubiera construido. Pues para Alba en aquellos momentos, y para algunos jóvenes con él, la arquitectura moderna no debe aspirar a la función y a la tecnología, sino a esa comunión de lenguaje moderno y espacialismo que el proyecto de Gijón elocuentemente expresa. Son los tiempos del desarrollismo español y la buena situación económica de aquellos años permite la euforia de buscar en el poco realista *tardo-organicismo* el paraíso moderno que el *estilo internacional* no les había procurado. Al lado de este ejercicio de Alba está el proyecto de Apartamentos en Lanzarote, de Higuera y Miró (1963), o el Centro de Restauración de la Universitaria de Madrid (1964), donde la unión extrema entre forma (arbitraria) y estructura empieza a codificar un lenguaje que, más allá de esta aventura, será típico de estos autores. Pero este *tardo-organicismo*, aunque dejó sus testimonios contruidos, se quedará, sobre todo, en los papeles. En el Concurso de la Opera (1964), momento que representa muy bien lo que estamos hablando, la «vanguardia» corresponde a los arquitectos jóvenes de Madrid, que son *tardo-orgánicos*, aunque ninguno distinguido con los premios oficiales. Recuérdense los proyectos de Fernández Longoria, muy celebrado entonces, de Carvajal, Seguí de la Riva y de Las Casas, de Fullaondo, e incluso,

aunque más moderado, el de Rafael Moneo. La exacerbación formal de esta tendencia la había situado muy próxima a la escultura; la representa bien la *escultura propiamente dicha* que Fullaondo principal animador intelectual de esta última tendencia orgánica, realizará para una plaza en Durango (1968). La condición inacabada y abandonada del Centro de Restauración simboliza también la ambición desmedida, y hasta el coste material, de la arquitectura *tardo-orgánica* y, a nivel nacional, es paralela al «escándalo» de la obra de Utzon, en Sidney⁷. Sólo el Colegio de Arquitectos de Madrid, a pesar de todo, concedió a la obra un premio⁸. La corporación, como es lógico, fue comprensiva, y salió al paso del fracaso del edificio como quien pone una medalla a un héroe: pues no por fracasar en la conquista de una posición puede olvidarse el mérito y el esfuerzo.

Porque ya en el momento en que Torres Blancas se acaba —hacia 1968— el sueño expresionista y organicista no es reconocido como norte de aquella *Cruzada* de la Modernidad. Torres Blancas parece señalar la última y cruenta batalla en la que, destrozados y vencidos dragones y maleficios, la virginal princesa —la Arquitectura Moderna— no había sido hallada o, al menos, reconocida. Es un momento de final de guerra: Torres Blancas podría representar incluso el petrificado hongo atómico que recuerda para siempre una victoria arrasadora que, a cambio de nada, devastó el territorio. La arquitectura moderna lograba en Torres Blancas la inútil destrucción de la vivienda histórica. De ésta, de su urbanidad y domesticidad, de su moderada adecuación, no quedaba nada. La victoria de Torres Blancas —la de la arquitectura de la «Escuela de Madrid»— era pírrica: había expulsado a la tradición y sólo tenía, para sustituirla, un vocabulario formal y una obsesión: el «lenguaje moderno».

Las fuerzas han de replegarse, volver a sus Cuarteles de Invierno, interrumpir la ya imposible lucha, acaso replantearse la cruzada misma. La pregunta de si la arquitectura moderna es tan sagrado objetivo, y la duda, incluso, de qué cosa sea, o para lo que valga, será un cruel interrogante que, tras el episodio *tardo-orgánico*, deberá hacerse la «Escuela de Madrid».

* * *

Veremos cómo las respuestas a una tal crisis serán bastante distintas, al tiempo que prepararán, de un modo u otro, el cambio de

clima cultural de la *Escuela* madrileña, que no será un hecho hasta los primeros años setenta.

Sólo una versión del *ideal orgánico* subsistirá culturalmente al final del organicismo que Torres Blancas precipita. Aquella que veía lo moderno en el ejemplo del empirismo nórdico y de cierto culto historicismo italiano, y que se apoyaba también, a mi juicio, en la proximidad de la moderna y moderada arquitectura catalana de la época. Se produjo en la actualización y enriquecimiento de los medios históricos, populares y cultos, tradicionales. Es la versión que encabezaré Alba con el convento del Rollo y con Loeches, y que tenía un precedente afortunado en las obras de Colonización de José Luis Fernández del Amo. Fue un culto y atractivo *españolismo*, poco continuado, pues ni el propio Alba seguirá con él, como vimos; aunque a señalar, por otra parte, como las ambiciones *españolistas* —las que consisten en defender un puesto voluntario y específico de la cultura arquitectónica española en el interior de la tradición occidental latina— no fueron propias sólo de períodos políticamente nacionalistas, como la postguerra y la autarquía, sino que florecieron casi azarosamente, y con frecuencia, a lo largo al menos de todo el siglo, adoptando muy diferentes formalizaciones arquitectónicas.

El organicismo tradicional del fin de los setenta corresponde ya a la generación 1960-1962, la misma que había introducido también el *tardo-organicismo*, que se reservará así una salida moderada. Corresponden a ella algunas obras de Higuera, algunas otras de Rafael Moneo, las obras de Luis Peña en el País Vasco —supongo que no el último de los arquitectos vascos importantes que tiene su origen, y véase aquí el contacto, en la *Escuela de Madrid*—, el barrio Juan XXIII de Carlos Ferrán y Eduardo Mangada, etc. Con incorporaciones de algunos trabajos de arquitectos de las generaciones inmediatamente anteriores, como la casa en Madrid, de Vázquez de Castro y Sierra, al tiempo que se mantienen en posiciones algo próximas obras de genets aún mayores, como es la Casa Huarte en Madrid, de Corrales y Molezún.

Es una versión orgánica no muy unitaria, ecléctica, culta, influida por diversas cuestiones y distintos ecos internacionales según cada autor, contaminada de antimodernidad (la lucha provoca siempre, en las filas propias, infiltraciones del enemigo hasta en los mismos ideales de la causa) en cuanto que amiga de una interpretación de la historia y de la tradición que trasciende desde luego a lo figurativo, y

que alcanza también un pensamiento tipológico y disciplinar capaz de hacer de las obras de esta generación (la de los años 1960-1962) un cierto anticipo de algunas cuestiones que serán centrales en el debate de los años setenta⁹.

La obra de Luis Peña mantendrá una gran continuidad y una importante *cantidad* de experiencias, variadas y afortunadas, en su versión propia de esta tendencia. Su posición aislada, más alejada de las siempre cambiantes polémicas del foro capitalino, lo permitió para su fortuna, llegando a ser un excelente hombre puente con aquellos arquitectos vascos que contribuirán, en su país y en toda España, a cambiar la forma de pensar en los años siguientes¹⁰.

Fernández Alba, habiendo sido maestro en ellos, no continuará por estos caminos. En el Concurso para el Teatro Principal de Burgos (1966, 2.º premio), con Julio Cano, inicia una reflexión de crisis, un camino ecléctico, que atiende ahora a la fuerza de la figura de Kahn —el primer (falso) antimoderno internacional después del organicismo tardío— tal vez ya presente en la planta del Palacio de Congresos. La obra de Higuera, que es quien gana el Concurso del Teatro Principal, tampoco será muy fiel a estas cuestiones, derivando hacia una obsesiva, y hasta goticista, preocupación por la estructura que, mantenida mucho más allá de esta historia, no le hará llegar a obras verdaderamente conseguidas.

Rafael Moneo penetrará hasta el fondo de su propia posición en esta tendencia que llamaremos *tradicional*. Lo hará (con Marquet, Unzurunzaga y Zulaica) en la media manzana en el Urumea, en San Sebastián, llegando allí al extremo de la interpretación tipológica y manteniendo la fidelidad a la presencia, unitaria, palaciega, en la ciudad¹¹.

Fue un buen momento, aunque Moneo no lo prolongó, al mismo tiempo que Luis Peña, menos aislado, no proseguirá del todo por aquel camino, ensayando, al cambiar la década, versiones más sofisticadas. Los que son ya mayores interrumpirán así esta matizada versión de la modernidad, haciéndolo justo antes de poder enlazar con el historicismo, la afición al clasicismo y la noción de la disciplina de las generaciones siguientes en los años inmediatos. Estas, sin este apoyo, harán que su radicalidad sea mucho más abstracta, más *clasicista* que tradicional, y, a mi juicio, perderá en el cambio. Una arquitectura urbana, seriamente histórica, tradicional, aficionada a la seriedad de la disciplina, existió inmediatamente antes que tales

ideales se admitieron como positivos, y las arquitecturas de gentes más jóvenes que llegarán a asumirlos hubieran sido más poderosas de poder haberse unido directamente a las experiencias de sus inmediatos antecesores. La profundidad de la crisis posterior al *tardo-organicismo* será más complicada. Un hiato más, típico del comportamiento moderno español, facilitará la necesidad autobiográfica de cada generación y evitará ese fuerte y, por otro lado, natural enlace.

Pues no sólo Kahn, la tradición y la historia fueron los resultados de la crisis. Habrá también una nueva apuesta por la modernidad primitiva, por la modernidad propiamente dicha, que tendrá, además dos versiones distintas. Es como si, reconociendo los Caballeros de la Cruzada, el erróneo camino *tardo-orgánico*, proclamaran la fidelidad a los Verdaderos y Primeros Principios como único modo para recuperar la verdadera senda que conduciría a tan anhelado y evanescente Paraíso. Todas las reacciones a la crisis convertirán a esta última parte de la Aventura Moderna en una guerra de Ejércitos de Taifas, cada uno con su propio objetivo, y, en este sentido, en una cultura absolutamente ecléctica y, a menudo, errática.

Una de las versiones puristas, o primitivistas, si se quiere, será la apuesta por una modernidad revivificada, apoyada en el entonces deslumbrante ejemplo del Stirling de Leicester y Cambrigde y en lo que esta obra evocaba de una modernidad inequívoca y radical, emparentada hasta con las fantásticas y bellas arquitecturas de los constructivistas rusos (véase aquí, por cierto, al Molezún de Herrera como precursos *sui generis*). En el ya antiguo Maravillas (1962) y, en general, en el De la Sota verá su maestro la generación del 64 al 69, sin distinguir demasiado entre un manierismo equivalente al de Stirling y la manera *neo-bauhaus* ambos presentes en la obra de don Alejandro. En cualquier caso, arquitectos entonces muy recientes como Manuel de las Casas, Paco Alonso o Mariano Bayón inician sus carreras en la admiración al *verdadero moderno* al que De la Sota habría permanecido fiel¹², sin verse libres, sin embargo, de las complicaciones de mezclarse con la otra versión que proclama el continuismo de los mismos principios. En todas estas cuestiones deben verse representadas también algunas otras de las generaciones últimas de más allá del 69; y en haber llevado adelante, hasta en los años setenta, algunos de sus equívocos, debe encontrarse, a mi juicio, la inseguridad que tuvieron ciertas posiciones o inicios profesionales.

La fidelidad, más que a las formas, a los *principios* modernos (*función, tecnología, sociedad*) dará origen a la radical pero continuista aparición de las *neo-vanguardias*: Archigram, Alexander, partidarios de la prefabricación, sublimadores de la ingeniería, etc. El eco de estas cuestiones, que representan la verdadera y mortal crisis de la Revolución Moderna, se mezclará en Madrid, como dijimos, con los jóvenes continuistas modernos y los vaciará, en muchas ocasiones, y a mi parecer, de interés. Aunque el estricto *revival* moderno sobrevivirá en Madrid al fracaso de aquellas vanguardias y pasará a ser propio de los primeros setenta. El Banco de Bilbao de Oiza parece una auténtica penitencia por los excesos de la terrible batalla, volviendo, casi con golpes de pecho, a las antiguas fidelidades. En cuanto a los jóvenes, pronto pasarán a interpretar el racionalismo en clave disciplinar, asimilando a figuras como Terragni, y buscando una transformación deseosa de guardar el patrimonio moderno empleándolo para proyectar de otro modo.

Pero si De la Sota vio así premiada su solitaria fidelidad al ser reconocido como mejor capitán moderno, Francisco Cabrero, otro solitario, había construido también en 1962 el edificio *Arriba*, cuyo evidente valor urbano y cualidades de orden serán estimados sólo mucho más tarde. Como ya en el viejo Sindicatos, el papel urbano del *Arriba* es, para Cabrero, evidente, lo que le hace colocar un bloque dando fachada al paseo, en vez de ortogonal, *a lo Hilberseimer*, preparando su sencilla y estudiada fachada para el papel figurativo que en la ciudad le correspondía. En un ejercicio mucho más tardío, el Ayuntamiento de Alcorcón (1973), la valoración como pieza urbana, es, además, simbólica, convirtiéndose con él en el único arquitecto español maduro que, en aquellos momentos —y desearía, como creo, que sin haber sabido todavía quien era Venturi— hace un sofisticado ejercicio *venturiano*. Cuando los jóvenes de las promociones 170-173 reconocían la obra de Cabrero como positivamente inspiradora para sus preocupaciones, admiraban sus hallazgos *metafísicos* y surreales y hasta llegaban a que les gustara Sindicatos —edificio que parece muy difícil de entender para muchos—, estaban empezando a liquidar de modo definitivo toda lucha en pos de la modernidad y erradicando el sagrado carácter de ésta. La cruzada había terminado, y es curioso que vuelvan a aparecer De la Sota, primero, y Sindicatos, después, dándole a la aventura una compositiva simetría, tal y como si la historia quisiera ironizar.

La «Escuela de Madrid» da cuenta oficialmente, a través de algunas de sus figuras, de cuál es su situación al cambiar la década en el concurso privado para el Bankunión, en 1970. De la Sota eleva a un conceptualismo extremado su apuesta por la modernidad primera¹³, mientras Fernández Alba y Julio Cano realizan ejercicios eclécticos, de transición —estaría tentado a decir— rompiendo con el esquema «moderno» del edificio de oficinas (de su imagen), sin llegar a enunciar las cualidades formales del «Building» como imagen urbana a gran escala que tanto volverá a preocupar en los setenta. El edificio ganador, el de Corrales y Molezún, se acerca tanto a un edificio convencional moderno —muro cortina, exhibición tecnológica— como al difuso intento de lograr una imagen pregnante, una silueta, con la bóveda final. El diseño viene a resolverse, sin embargo, en un lenguaje caligráfico, anecdótico y, a veces, hasta disgregado: en él falta, en realidad, aquella encendida fe de los primeros tiempos. La «Escuela de Madrid» testifica, al empezar los setenta, el decidido fin de la Cruzada por la Modernidad que, como las guerras de ahora, acaba por falta de sentido, recursos y cansancio, sin necesidad de decretar ni rendición ni alto el fuego. El territorio ocupado está vacío; no quedan pertrechos ni de vencidos ni de vencedores; la lucha perdió su sentido, y tal vez algunos de los mejores capitanes apenas recuerdan bien cuál fue la verdadera causa que encendió sus corazones. La consigna de «todos a casa» se cumplirá en silencio. La auténtica tragedia de la lucha no fue sólo comprender que el paraíso moderno era un espejismo que se desvanecía en cuanto se intentaba alcanzar, sino, sobre todo, comprobar, al volver exhausto a la retaguardia, que el tan anhelado objetivo ya no interesaba. Ya no era un ideal colectivo, sino que empezaba a ser, precisamente, todo lo contrario.

* * *

Acaso no sea casual que los primeros pasos de algo nuevo, de algo que supone un modo distinto de pensar, correspondan a las generaciones y posiciones más tangenciales a la Aventura Moderna, y no a sus protagonistas más centrales. Son el caso de las viviendas de Julio Cano en la calle Basílica, primero, y de la ampliación de Bankinter, de Moneo y Bescós, después, que, como ya se ha comentado repetidas veces, suponen el cambio, casi diríamos que «oficial», del modo de pensar de la «Escuela de Madrid». Esperemos que, con

el tiempo, signifiquen un sabio aprovechamiento de la tradición, y una persecución de la calidad —no de una evanescente *verdad*—, persecución que tendrá que asumir el carácter ecléctico inevitable de nuestra cultura.

* * *

Pero esto es ya otra historia, que será preciso dejar para mejor ocasión. A nuestros compañeros que vivieron la Aventura de la Arquitectura Moderna y que, víctimas de su propia pasión, se encontraron al final desposeídos del paraíso soñado, sólo nuestra admiración. Pues no hay mejor paraíso que el naturalmente perdido: al buscarlo, al ansiarlo, los arquitectos madrileños escribieron una apretada y fascinante historia de la Arquitectura. Sus errores no serían otros que aquellos que les estaban destinados como propios de su equívoca época, errores, podríamos decir, sociales, colectivos. Por encima de ellos, y para la historia, brillan tanto su dedicación como su talento¹⁴.

A. C. Madrid, 1979 Las Matas, 1982.

NOTAS

¹ Véase Rafael MONEO: «28 arquitectos no numerarios», en *Arquitecturas Bis*, 23-24, 1978.

² Con esta frase, como con la de «Escuela de Madrid», nos referimos al grupo de arquitectos de los que luego se hablará. La expresión «Escuela de Madrid», que no tiene, desde luego, ninguna relación con la institución académica, se acuñó en los años sesenta aplicada a este grupo que la revista *Nueva Forma* divulgó. En este sentido la usaremos.

³ Véase nota 2.

⁴ Véase Antón CAPITEL: «Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota», en *Arquitectura*, noviembre-diciembre de 1981.

⁵ *Ibid.*

⁶ Véase Antón CAPITEL: «La obra de Antonio Fernández Alba en el interior de la aventura española moderna», Catálogo de la Exposición de AFA, Dirección General de Bellas Artes, 1980.

⁷ Dicho escándalo tuvo en Madrid bastante relieve. Recuérdese la polémica, en las páginas de la revista *Arquitectura*, entre los artículos de Félix Candela —durísimo crítico de Utzon—, y de Rafael Moneo —apasionado defensor.

⁸ El Premio COAM fue concedido ya en los años setenta.

⁹ Ya había hecho notar esto en el artículo «Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo», en *Arquitectura*, mayo-junio de 1982.

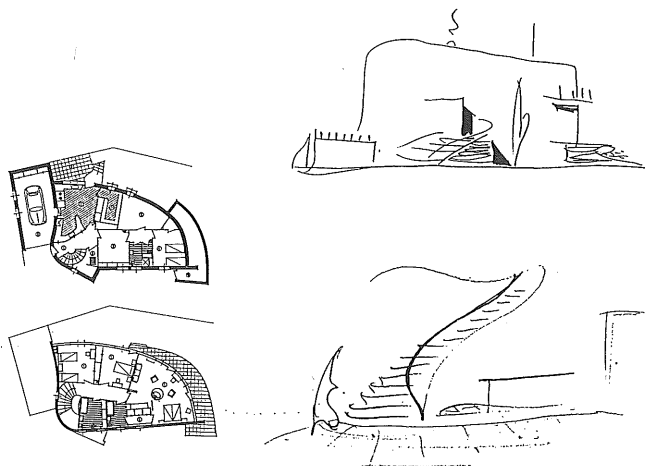
¹⁰ Recuérdese el papel de Luis Peña en las actividades culturales del Colegio de San Sebastián de los primeros años setenta, al cargo de los arquitectos Garay y Linazasoro.

¹¹ Véase Antón CAPITEL: artículo citado en la nota 9.

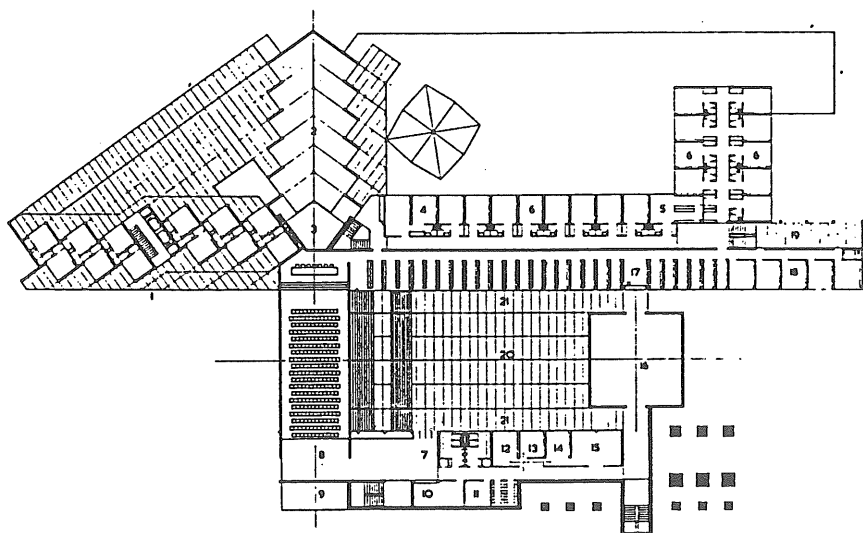
¹² Véase Antón CAPITEL: artículo citado en la nota 4, con referencias al mismo tema.

¹³ Véase Antón CAPITEL: artículo de la nota 4.

¹⁴ No se entienda que las arquitecturas citadas en el texto son aquellas que el autor considera mejores. Son tan sólo las que, por su carácter *vanguardista*, permiten analizar bien el desarrollo de la Aventura Moderna. Arquitectos como Carvajal, Casariego, Inza, Ruiz de la Prada, etc., tienen construida una obra espléndida, aunque menos expresiva para el análisis que se hace. Lo mismo ocurre con otras obras muy importantes de los autores que sí se citan. Naturalmente el texto, si fuera más exhaustivo, podría matizar su análisis y dar entrada a muchos más ejemplos.

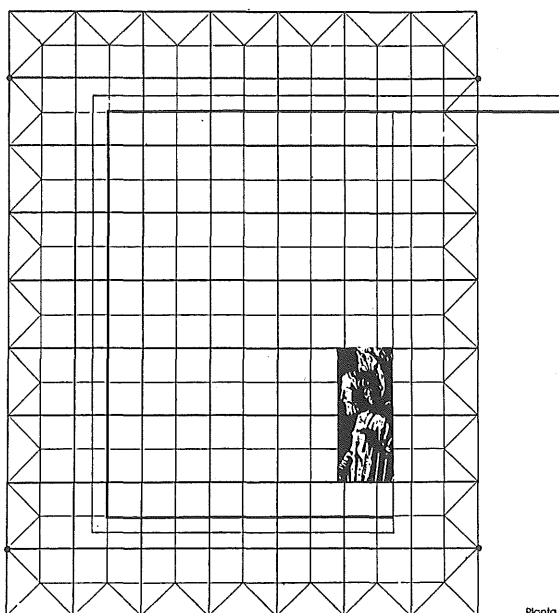


Alejandro de la Sota: Casa en la calle del Doctor Arce, Madrid.



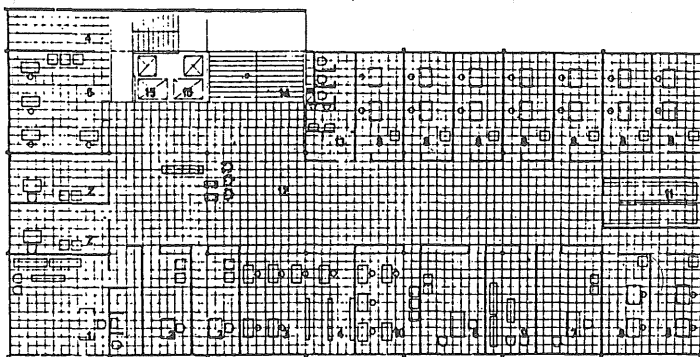
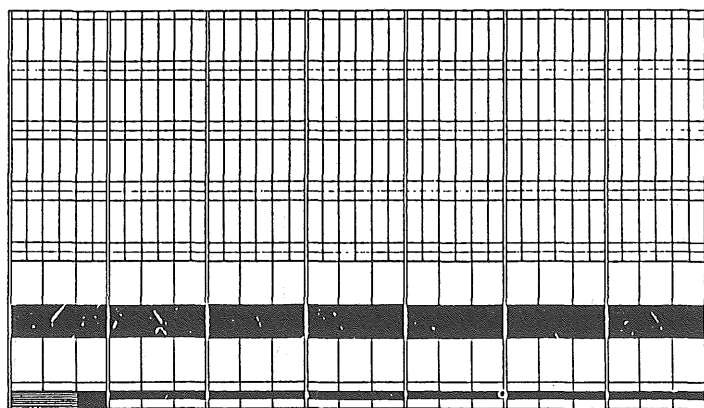
Rafael de la Hoz y José M.ª García de Paredes: Colegio Mayor Aquinas, Madrid.

«Pueden consultarse otras ilustraciones referentes a este artículo en las ilustraciones de los textos dedicados a Fernández Alba, De la Sota, Moneo, Sáenz de Oiza y Cabrero».

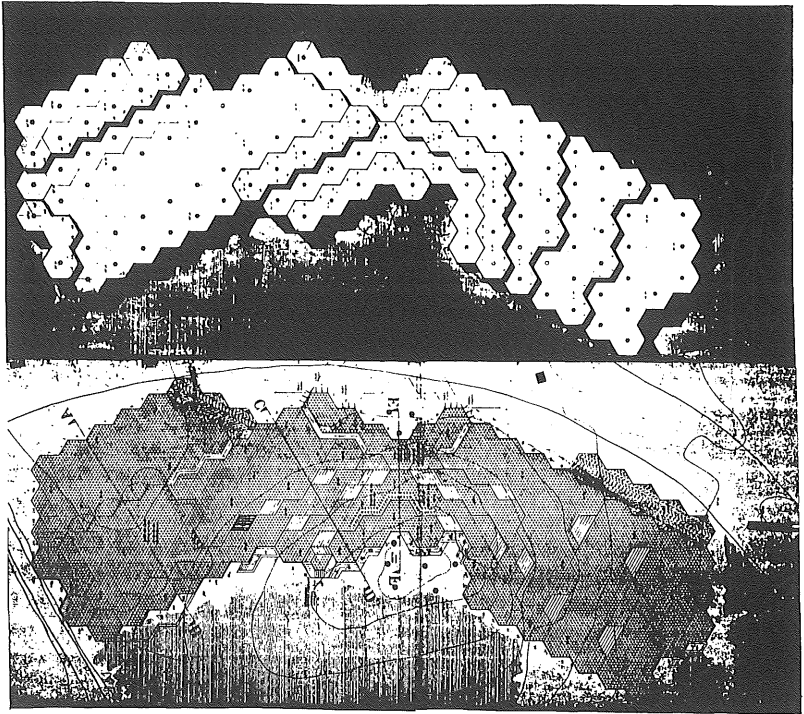


Planta

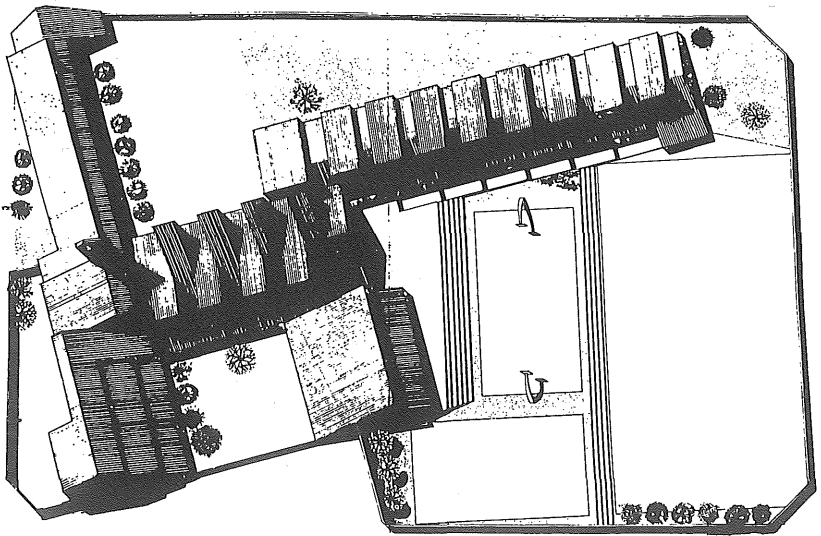
Sáenz de Oiza y Romaní: Planta de la capilla en el Camino de Santiago.

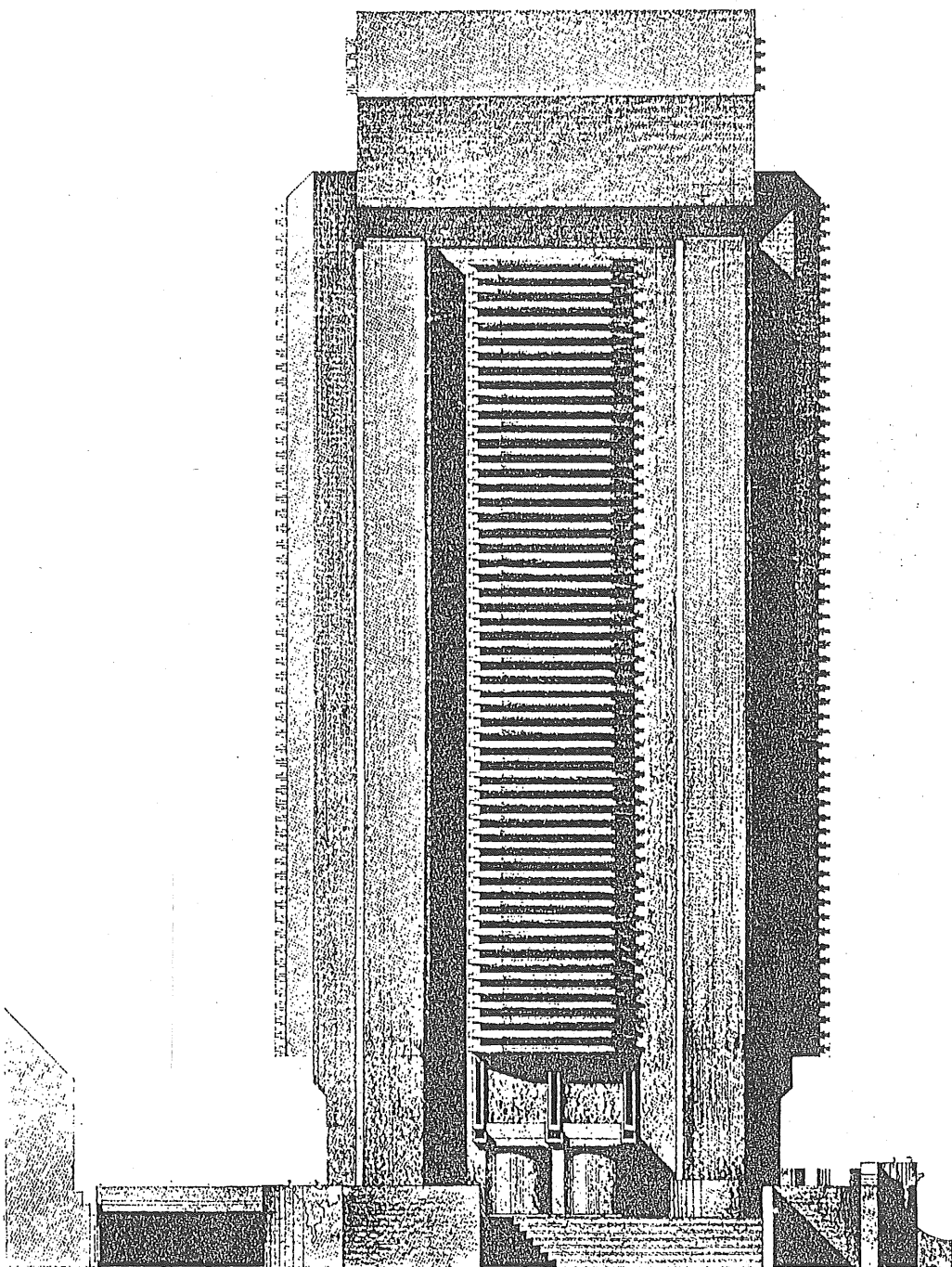


Francisco J. Sáenz de Oiza: Delegación de Hacienda en San Sebastián.



J. A. Corrales y R. V. Molezún: Pabellón Español en la Feria de Bruselas e Instituto en Herrera del Pisuerga.





A. Fernández Alba: Proyecto para el concurso del edificio Bankunion, Madrid.



J. A. Corrales y R. V. Molez3n: Edifici3 Bankuni3n, Madrid.